Nicolae Sfetcu

Filmul Solaris, regia Andrei Tarkovsky

Aspecte psihologice și filosofice

Colecția ESEURI

MultiMedia Publishing

Filmul *Solaris*, regia Andrei Tarkovsky – Aspecte psihologice și filosofice

Nicolae Sfetcu

02.02.2018

Sfetcu, Nicolae, "Filmul Solaris, regia Andrei Tarkovsky – Aspecte psihologice și filosofice", SetThings (2 iunie 2018), MultiMedia Publishing (ed.), DOI: 10.13140/RG.2.2.24928.17922, ISBN: 978-606-033-175-9, URL = https://www.telework.ro/ro/e-books/filmul-solaris-regia-andrei-tarkovsky-aspecte-psihologice-si-filosofice/

Email: nicolae@sfetcu.com

Abstract

În acest eseu evidențiez principalele aspecte psihologice și filosofice desprinse din filmul Solaris regizat de Andrei Tarkovski, precum și tehnicile cinematografice utilizate de regizor pentru a-și transmite mesajele spectatorului. În expunerea mea, mă bazez pe lucrările lui Andrei Tarkovsky (*Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*) (Andrey Tarkovsky 1996), Simonetta Salvestroni and R. M. P. (*The Science-Fiction Films of Andrei Tarkovsky*) (Salvestroni 1987), Thomas P. Weissert (*Stanislaw Lem and a Topology of Mind*) (Weissert 1992), Vladimir Tumanov (*Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's Solaris*) (Tumanov 2016), David George Menard (*A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure*) (Menard 2003), Elyce Rae Helford *("We are only seeking Man": Gender, Psychoanalysis, and Stanislaw Lem's Solaris*) (Helford 1992), Manfred Geier (*Stanislaw Lem's Fantastic Ocean: Toward a Semantic Interpretation of Solaris*) (Geier 1992), Daniel McFadden (*Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky*) (McFadden 2012) și Richard Duffy (*Sculpted in time: Heterotopic space in Andrei Tarkovsky's Solaris*) (Duffy 2003). În ”*Introducere*” prezint pe scurt elementele relevante din biografia lui Tarkovski și o prezentare generală a romanului Solaris a lui Stanislav Lem și filmul Solaris în regia lui Andrei Tarkovsky. În ”*Tehnica cinematografică*” vorbesc despre ritmul specific al scenelor, mișcarea radicală declanșată de Tarkovsky în cinematografia modernă, rolul elementelor simbolice și iconice, , și afinitățile cu zona fantastică a literaturii ruse. În ”*Aspecte psihologice*” analizez problema comunicării într-o societate umană a viitorului considerată de Tarkovsky ca rigidă, obsesia casei, și evoluția personală a lui Kris, Hari, și a relațiilor dintre ei. În ”*Aspecte filosofice*” se analizează filmul prin prisma filosofiei minții (dualismul cartezian, reducționismul și funcționalismul), a problemei identității personale, a teoriei spațiilor heterotopice dezvoltată de Michel Foucault, și interpretările semantice care se pot deduce din film. De asemenea, se analizează problema identității personale prin prisma filosofiei lui Locke. ”*Concluziile*” expun ideile generale rezultate din acest eseu, respectiv că

Tentativele omului de a clasifica și de a păstra forme de interacțiune cu entități necunoscute vor fi întotdeauna condamnate la eșec şi vor reflecta o greşeală majoră în lumea panoptică în care trăim. În acest cadru de analiză a filosofiei minții, funcționalismul pare a fi cel mai intuitiv.

Solaris este, totuși, un film care începe ca o căutare a răspunsurilor și ajunge să ofere aceste răspunsuri împreună cu o serie de întrebări cu totul diferite.

Cuvinte cheie: Solaris, Andrei Tarkovsky, film, tehnica cinematografică, psihologie, filozofie, dualism minte-corp, identitate personală, heterotopia

Introducere

Andrei Tarkovski (1932 - 1986) s-a născut în Rusia. Tarkovsky a regizat primele cinci din cele șapte filme ale sale (*Copilăria lui Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Oglinda* (1975) și *Călăuza* (1979)) în Uniunea Sovietică; ultimele sale filme, *Nostalgia* (1983) și *Sacrificiul* (1986), au fost produse în Italia și Suedia.

Andrei Rublev, *Solaris*, *Oglinda* și *Călăuza* sunt listate în mod regulat printre cele mai mari filme ale tuturor timpurilor. Ingmar Bergman a fost citat spunând:

> "Tarkovsky pentru mine este cel mai mare [dintre noi toți], cel care a inventat o nouă limbă, care este adevărat față a naturii filmului, deoarece captează viața ca o reflecție, viața ca pe un vis." (Bielawski 2018)

Istoricul de filme, Steven Dillon, spune că o mare parte a filmului ulterior a fost profund influențată de filmele lui Tarkovsky. (Dillon 2006)

Tarkovsky a dezvoltat o teorie a cinematografiei pe care a numit-o "sculptarea în timp".

Prin aceasta el a vrut să evidențieze caracteristica unică a cinematografiei ca mediu, aceea de aborda experiența noastră despre timp și de a o modifica. Filmul neregulat transcrie timpul în timp real. Folosind filmări lungi și câteva tăieturi în filmele sale, el a urmărit să ofere spectatorilor un sentiment de trecere a timpului, timpul pierdut și relația dintre un moment de timp și altul.

Solaris (Lem 2012) este un roman filosofic de ficțiune din 1961 al scriitorului polonez Stanisław Lem. Cartea se axează pe temele naturii memoriei umane, experienței și inadvertenței comunicării între speciile umane și non-umane. Romanul a fost transpus cinematografic de trei ori: în 1968, regizat de Boris Nirenburg, respectând îndeaproape cartea și menținând accentul pe planetă, mai degrabă decât relațiile umane; în1972, în regia lui Andrei Tarkovski, respectând vag cartea și accentuând pe relațiile umane; și în 2002, regizat de Steven Soderbergh, cu George Clooney și produs de James Cameron, mergând de asemenea pe relațiile umane și neglijând temele sugerate de Lem. De altfel, Lem însuși a remarcat că niciuna dintre versiunile filmului nu se axează pe oceanul Solaris:

„... din ce cunosc eu, cartea nu este dedicată problemelor erotice ale oamenilor din spațiul cosmic ... În calitate de autor al lui Solaris îmi voi permite să repet că am vrut numai să creez o viziune a unei întâlniri umane cu ceva care cu siguranță există într-o manieră puternică, dar nu poate fi redus la concepte, idei sau imagini umane. De aceea, cartea a fost intitulată 'Solaris' și nu 'Iubirea în spațiul cosmic'.“ (traducere proprie)

- Stanislaw Lem, Stația Solaris (8 decembrie 2002) (Lem 2006)

Tarkovsky recunoaște aceste diferende, afirmând:

"în contradicție cu ideea inițială a lui Lem, pentru că eu eram interesat de problemele vieții interioare, de probleme spirituale, ca să spun așa, și el era interesat de coliziunea dintre om și Cosmos, Necunoscutul cu literă mare "N". Aceasta este ceea ce îl interesează. Într-un sens ontologic al cuvântului, în sensul problemei cunoașterii și al limitelor acestei cunoașteri - este vorba despre asta. El a spus chiar că omenirea a fost în pericol, că a existat o criză de cunoaștere atunci când omul nu mai simte ... Această criză este în creștere, un bulgăre de zăpadă, ia forma diverselor tragedii umane, inclusiv ale oamenilor de știință." (Jerzy and Neuger 1985, 21)

Diferența este evidentă și din explicația lui Tarkovski despre procesul de transpunere cinematografică a lui *Solaris*. Tarkovski a comentat romanul lui Lem:

"M-a atras doar pentru că pentru prima dată am întâlnit o lucrare despre care aș putea spune: ispășire, aceasta este o poveste a ispășirii. Ce este ispășirea? - Remușcare. Într-un sens clasic simplu al cuvântului - când rememorăm păcatele din trecut, păcatele, se transformă în realitate. Pentru mine acesta a fost motivul pentru care am realizat un astfel de film." (Jerzy and Neuger 1985, 21)

În 1972, Tarkovsky a finalizat filmul Solaris. A lucrat la scenariu împreună cu Fridrikh Gorenshtein.

Solari are ca personaje pe Natalya Bondarchuk (Hari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Juri Järvet (Dr. Snaut), Vladislav Dvorzhetsky (Henri Berton), Nikolai Grinko (tatăl lui Kris Kelvin), Olga Barnet (mama lui Kris Kelvin) Solonitsyn (Dr. Sartorius) și Sos Sargsyan (Dr. Gibarian).

Filmul este o dramă psihologică derulându-se la bordul unei stații spațiale care orbitează planeta Solaris. Cei trei membri ai echipajului au probleme psihologice, astfel încât psihologul Kris Kelvin este trimis acolo pentru a evalua situația, dar se confruntă cu aceleași fenomene misterioase ca și ceilalți.

Tarkovsky și Lem au colaborat la adaptarea cinematografică a romanului

Tarkovsky se concentrează asupra sentimentelor lui Kelvin pentru soția sa, Hari, și asupra impactului explorării spațiului cosmic asupra condiției umane.

Coloana sonora a filmului este preludiul coralei lui Johann Sebastian Bach pentru orgă, *Ier ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639*, interpretat de Leonid Roizman (tema centrală a filmului), și o compoziție electronică de Eduard Artemiev. Hari are propria sa subtemă muzicală, un *cantus firmus* de Artemiev inspirat de muzica lui J. S. Bach, care se aude la moartea lui Hari și la sfârșitul filmului. (Artemyev 1991)

Solaris a avut premiera la Festivalul de Film de la Cannes din 1972 și a câștigat Marele Premiu Special al Juriului și a fost nominalizat la Palme d'Or. O listă a celor mai bune 100 de filme ale lumii cinematografice compilate de revista Empire în 2010 a clasat Solaris-ul lui Tarkovsky pe locul 68. (Empire.com 2017)

Stanisław Lem a susținut că "nu mi-a plăcut niciodată versiunea lui Tarkovski." (Lem 2012) Tarkovski ar fi mers atât de departe încât a produs mai degrabă Crimă și pedeapsă decât Solaris, omițând aspecte epistemologice și cognitive ale cărții sale. [a20] Pentru Tarkovsky, conflictul existențial expus de Lem a fost doar punctul de plecare pentru dezvoltarea vieții interioare a personajelor. (Jerzy and Neuger 1987, 137–160)

1 Tehnica cinematografică

Tarkovski s-a opus montajului și a considerat că baza artei cinematografice (arta filmului) este ritmul intern al imaginilor. El consideră cinematografia ca o reprezentare a curenților distinctivi sau undelor de timp, transmise în film prin ritmul său intern. Ritmul este în centrul "filmului poetic". Un ritm ca o mișcare în interiorul cadrului ("sculptarea în timp"), și nu ca o succesiune de imagini în timp. (Menard 2003) După cum afirmă Donato Totaro, editarea reunește secvențe care sunt deja umplute cu timp (Totaro 1992, 24). Timpul din cadru exprimă ceva semnificativ și adevărat care depășește evenimentele în sine, receptat în mod diferit de fiecare

spectator în parte. Ritmul nu este determinat de lungimea secvențelor, ci de presiunea timpului care trece prin ele. (Menard 2003)

Într-o declarație care articulează asemănările dintre modelul Deleuze, Tarkovski și modelul heterotopic[1] al lui Foucault (Foucault 1971), Deleuze afirmă

> "Imaginea timpului are puterea de a afecta modul în care gândim prin tăierea fluxului ordonat al timpului cronologic, continuitatea pe care se întemeiază unitatea și integritatea subiectului. Imaginea timpului alimentează gândirea și o împinge la limită unde se formează noile concepte și apar noi forme de subiectivitate și moduri de a fi în lume.” (Deleuze 1985).

Pentru Ian Christie, care discută problemele formalismului în cinematografie, filmul lui Tarkovsky produce o mișcare radicală în cinematografia modernă pentru că eliberează filmul din constrângerile regizorului, permițând filmului să trăiască în timpul propriu :

> ”Formalismul ... spre deosebire de metodologiile structurale și psihanalitice, implică în mod crucial un spectator activ ... Bordwell propune o teorie "constructivistă" care leagă percepția [Tarkovsky] și cunoașterea [Deleuze] ... Conceptul cel mai influent al lui Bakhtin este, probabil, "dialogismul", care a apărut în special din studiul său al romanelor lui Dostoievski ... implică distincția dintre discursul direct al unui autor și cel al personajelor sale... Bakhtin a arătat modul în care aceste genuri interacționează cu genurile literare pentru a defini o "memorie de gen" [Tarkovsky] care stabilește limite pentru fiecare gen ... Maya Turovskaya (1989) a folosit conceptul cronotopului pentru a evidenția ideea lui Andrei Tarkovsky despre cinema ca "timp imprimat.” (Ian, Hill, and Gibson 1998)

Deleuze scrie despre textul lui Tarkovsky, despre "figura cinematografică", după cum urmează:

> ”... Tarkovsky spune că ceea ce este esențial este modul în care timpul curge în secvențe, tensiunea sa [adică timp-presiune] sau rarefacția, "presiunea timpului în secvență". El pare să subscrie la alternativa clasică, secvență sau montaj, și să opteze net pentru secvență ("figura cinematografică" există doar în interiorul secvenței).” (Ian, Hill, and Gibson 1998)

Interiorul stației spațiale este decorat cu reproduceri complete ale ciclului de pictare *Lunile* (*Vânătorii în zăpadă*, *Ziua însorită*, *Recolta de fân*, *Culegătorii* și *Revenirea turmei*) din 1565, de către Pieter Brueghel cel Bătrân , și detalii din *Peisaj cu căderea lui Icarus* și *Vânătorii în zăpadă* (1565). Filmul face, de asemenea, referire la filmul anterior al lui Tarkovski din 1966, *Andrei Rublev*,

[1] Heterotopia este o schimbare evolutivă a aranjamentului spațial al dezvoltării embrionare a unui animal, complementară heterocroniei, o modificare a ratei sau calendarului unui proces de dezvoltare.

prin plasarea icoanei lui Andrei Rublev în camera lui Kelvin. Referințele și aluziile lui Tarkovsky din film sunt încercări ale regizorului de a oferi în arta cinematografică o perspectivă istorică, pentru a evoca spectatorului sentimentul că cinematografia este o artă matură. (Jerzy and Neuger 1987, 137–160)

Tarkovski contrastează, în film, Pământul ca sursă a vieții și stația spațială învechită și inertă, împreună cu imagini dinamice ale plantelor subacvatice, focului, zăpezii, ploii. Contrastul apare evident și între scenele inițială (vizita la casa tatălui lui, cu un iaz plin de viață și pomi înfloriți) și cea finală în același loc, dar unde de data aceasta afară este frig, iazul este înghețat, iar copacii sunt goi.

Tarkovsky a inclus scene de levitație pentru valoarea lor fotogenică și pentru inexplicabilitatea magică. (de Brantes 2008) Apa, norii și reflecțiile au fost folosite de el pentru frumusețea lor suprareală, pentru valoarea fotogenică, și pentru simbolismul lor. (Bellis 2008)

Solaris prezintă afinități precise și creative cu zona fantastică a literaturii ruse.

Interacțiunile metaforice, bipolaritățile, miracolele ambigue pe care le întâlnim și la Bulgakov, Dostoievski, Gogol și Strugatsky, Tarkovsky le transferă imaginii. În film, dialogul dintre omenire și planetă se manifestă exclusiv prin imagini, exemplificând, într-un mod original și complex, modul în care imaginea comunică și contribuie la dezvoltarea cunoașterii. (Salvestroni 1987)

Tarkovsky apelează la o întreagă galerie de picturi faimoase, atârnate pe pereții stației și în mod repetat focalizate, și trei inserții de film: ancheta lui Berton; mesajul lui Gibarian înainte de sinucidere, și o secvență din copilărie filmat de tatăl său. Aceste secvențe, la fel ca produsele Inconștientului materializate de ocean, acționează ca o teleportare în timp, sfidând cauzalitatea și permițând revenirea trecutul și chiar a celor morți (Gibarian, mama lui Kris, câinele lui Kris din copilărie). Deși există printre unii oameni de știință și filosofi ideea că se poate imagina oricând o realitate care să sfideze cauzalitatea, argument care poate aduce ficțiunea pe picior de egalitate cu "realitatea". (Sfetcu 2018)

Criticul de film Maya Turovskaya susține că trecutul are o semnificație specială pentru Tarkovsky, el există întotdeauna pe picior de egalitate cu prezentul; lumea imaginației coexistă cu lumea reală. Ceea ce Tarkovski prezintă ca vise, imaginări, amintiri este "fluxul individual al timpului" personajului. În această schemă de lucruri, toate momentele în timp sunt co-egale, existente alături de intriga aparentă. (Turovskaia 1989)

2 Aspecte psihologice

Filmul lui Tarkovski este o "dramă a durerii și a redresării parțiale" concentrată asupra psihologiei echipajului stației de pe Solaris. Tarkovski a dorit astfel să abordeze mai profund emoțional și intelectual genul științifico-fantastic, considerat de el ca fiind superficial.

Filmul tratează un fenomen central al analizei critice-psihologice a lui Klaus Holzkamp asupra percepției umane: condițiile de percepție a lumii umane sunt semnificative pentru ființele umane. (Geier 1992) În percepție, ființele umane se orientează către un sens obiectiv, pe care obiectele îl posedă în legătură cu activitatea vitală a oamenilor. În virtutea acestei calități, localizarea sensurilor în obiecte este exclusiv o caracteristică a lumii umane." (Holzkamp 1989, 119). "Lumea umană" este semnificativă prin aceea că este o obiectivizare a evaluării utilității și, prin urmare, a puterii umane. În aceste condiții, Solaris nu poate avea nici un sens, dezorientând societatea umană.

Solaris este o specie complexă noetică - o specie cu proprietatea gândirii (Griffin 1998), care a evoluat în condiții complet diferite de ale noastre. În sistemul nostru metafizic, deși două specii ating nivelul integrativ noetic, sub-nivelele lor particulare pot fi diferite și niciodată nu vor putea să comunice dacă decalajul dintre ele se situează în afara ferestrei de contact a celuilalt. (Weissert 1992)

Filmul se axează pe problema comunicării, într-o societate umană a viitorului considerată de Tarkovsky ca rigidă. Această societate refuză să accepte diversitatea, atât un refuz dogmatic

de a verifica mărturiile astronautului Berton cât și intenția de a distruge ceea ce nu reușește să înțeleagă. (Salvestroni 1987) Spectatorul deduce caracteristicile acestei societăți viitoare, dar

care se aseamănă foarte mult cu realitatea sovietică a lui Tarkovski, doar indirect, din modul de desfășurare a anchetei lui Berton, metafora lumii mecanice indusă de caracterul impersonal și aparent haotic al automobilelor pe autostradă, afirmațiile lui Sartorius, etc.

Tarkovski este obsedat de casă. Imaginile de vis ale casei sunt prezente în Solaris, la fel ca în Oglinda și Nostalgia. Un "acasă" construit ca un loc atât pentru memorie, cât și pentru dorință. Subconștientul lui Kelvin este constituit din amintiri despre casă. Idealizarea casei în memorie îi permite să evadeze mental din realitatea conflictuală. Multe dintre amintiri au trăsături ireale (plouă în interior, levitație, discontinuitate spațială) afectând orice idee că ontologia trecutului este simplă și obiectivă. (McFadden 2012) Pentru scenei casei tatălui lui Kris, o simetrie la începutul și finalul filmului, în contradicție cu evoluțiile tehnologice, regizorul recurge la o serie de imagini metaforice: lac plin de viață, ploaia, calul care amintește de cadrele finale din *Andrei Rublev*.

Criticul Mark Le Fanu consideră că amintirile de acasă din film se combină "să demonstreze că memoria nu trebuie să fie dispariția; și dimpotrivă, noi trăim în semnificație în măsura în care suntem pregătiți să îmbrățișăm umbrele pierderii noastre." (Fanu 1987)

Criticul de film Sean Martin observă paralelismul dintre psihic și acasă ", ca și când ar reflecta logica visului ... interioarele acestor vase sunt întotdeauna aranjate ambiguu, cu camere aparent în mișcare în raport unul cu celălalt". (Martin 2011) Instabilitatea structurii casei reflectă dizarmonia dintre conștient și subconștient în filme. Structura casei este mutabilă și confuză, deoarece personajele în sine sunt confuze și nu au o cunoaștere totală despre sine. Când personajele se confruntă cu sinele lor ciudat, iluzia de auto-cunoaștere este zdruncinată și sunt forțate într-o stare de anxietate. (McFadden 2012)

Kelvin este prezentat în cadrul de început ca profund incapabil să înțeleagă corect esența societății în care trăiește. Regizorul remarcă faptul că este important să recunoaștem că Kelvin

> "Este un locuitor obișnuit al orașului, un filistin; el arată așa, de obicei. Pentru mine era important ca el să fie așa. Ar trebui să fie un om cu o dimensiune spirituală destul de limitată, în medie - doar pentru a putea experimenta această luptă spirituală, frică, nu ca un animal care este în durere și nu înțelege ce se întâmplă cu el. Ceea ce era important pentru mine era tocmai faptul că ființa umană se forțează inconștient să fie umană, inconștient și, în măsura în care abilitățile sale spirituale i-ar permite să se opună brutalității, se opune tot ceea ce este inuman, în timp ce rămâne uman. Și se pare că, în ciuda faptului că a fost - așa pare - un tip cu totul mediu, el se află la un nivel înalt spiritual. Este ca și cum ar fi condamnat el, a intrat direct în această problemă și sa văzut într-o oglindă." (Jerzy and Neuger 1985, 22)

Solaris deranjează profund această societate deoarece invalidează legile și regulile fixe cu care este obișnuită. Oceanul are un comportamentul noetic permițând viselor să creeze, din propriul material biologic, structuri geometrice temporare pe suprafața sa, precum și unele versiuni disproporționate independente ale formei umane a oamenilor care s-au apropiat de ea, din amprenta amintirilor oamenilor de știință. (Weissert 1992) Oceanul este înzestrat astfel cu o logică "simetrică", care îl ajută să depășească barierele formale în comunicare. Conform teoremei lui Godel[2], este nevoie aici de o abordare a limbajului la meta-nivel. Dar astronauții nu sunt pregătiți pentru această conștientizare a inconștientului. Dialogul lor cu necunoscutul devine dificil și tensionat, respingând instinctiv și dogmatic acest mod de comunicare. Kris este singurul personaj din film capabil de o evoluție.

În Solaris, ”cheia interpretării este acel principiu al "simetriei" care guvernează inconștientul, inclusiv visele și emoțiile. Hari, Kris și Solaris sunt ființe autonome, distincte unul de celălalt, și în același timp elemente în care partea este identică cu întregul.” (Salvestroni 1987) Hari este inițial doar un mesaj materializat în comunicarea dintre Kelvin și Solaris. Ea reunește trăsăturile umane derivate din amintirea lui Kris despre femeia pe care a iubit-o, dar și o alteritate pe care o partajează cu Solaris prin modul în care a fost creată și evoluează. Astfel, unul dintre

[2] Teorema de completitudine a lui Gödel este o teoremă fundamentală în logica matematică care stabilește o corespondență între adevărul semantic și probabilitatea sintactică în logica de ordinul întâi.

momentele cele mai importante ale Solaris, în care potențialitățile și ductilitatea limbajului imaginilor ajung la vârf, este când Hari, la rândul ei, dezvoltă un proces interactiv, folosind imagini pe care le percepe vizual.



(Vânători în zăpadă (1565), de Pieter Bruegel cel Bătrân)

După ce Hari vede într-o înregistrare flăcările calde și roșii ale unui foc în jurul căruia familia lui Kris este adunată într-un peisaj de iarnă acoperit de zăpadă, ea privește reproducerea vânătorilor lui Pieter Bruegel în zăpadă cu o concentrare intensă. Hari, o persoană extraterestră care posedă limbajul natural și capacitățile cognitive ale unui adult, dar lipsită de experiențe lumești, se încadrează în comentariile Ludwig Wittgenstein despre percepțiile vizuale: "Mă gândesc la o față și văd brusc asemănarea cu altul. Văd că nu sa schimbat; și totuși o văd diferit. Eu numesc această experiență "observând un aspect." (Wittgenstein 1953, 193). Hari observă elementul pe care pictura îl are în comun cu secvența pe care a vizionat-o - zăpada - și acest lucru declanșează un proces asociativ care îi permite să vadă pictura într-un alt mod. Izolează anumite

proprietăți, le asociază cu alte imagini și în același timp sintetizează detaliile lor comune, astfel încât să se clarifice și să se ilumineze reciproc.

În același timp, Bruegel, cu tonurile sale cenușii și verdele și albul său de gheață, transmite un sentiment de frig, de singurătate, de incomunicabilitate. Vânătorii lugubri și întunecați, care se presupune că ucid în mod inutil, pare să aibă o legătură cu apropiata dizolvare iminentă a lui Hari în anihilatorul lui Sartorius, ca victimă a unei ferocități reci pe care o simte dar nu o înțelege. Pictura îi oferă lui Hari o modalitate de a se apropia de o lume necunoscută, și în același timp să conecteze mesajul picturii cu situația ei ca victimă și pradă. (Salvestroni 1987)

Hari este mesajul pe care planeta îl transmite lui Kelvin, făcându-l conștient de cruzimea obtuză și mecanică dominantă în lumea de unde provine: ”în timp ce voi îi considerați pe vizitatorii voștri... se pare că așa îi numiți... ca pe niște inamici exteriori... niște piedici. Dar musafirii voștri sunt o parte din voi. Sunt conștiința voastră.” (Andrei Tarkovsky 1972, 02:02:13,333-02:02:29,808)

Acest al doilea și din nou imperfect model pe care planeta îl trimite - și pe care Kris îl poate descifra imediat - readuce spectatorul la scena inițială a filmului. Pe măsură ce privim la ceea ce pare a fi apa lacului ramelor de deschidere (care prezintă aceeași mișcare concentrică), aparatul foto se retrage încet la distanță, astfel încât să percepem că ceea ce vedem acum este o insulă acvatică, învelită la rândul său prin apele Solaris și pe insulă, casa vechiului Kelvin înăbușită înăuntru și afară. Îmbrățișarea ulterioară între bărbații din două generații este un eveniment care se produce departe de Pământ, pe stația spațială, ca materializare a imaginii mentale a lui Kris; și acest lucru semnalează acceptarea unei alterități mai puțin fantastice decât Hari sau planeta, deși una care ar fi fost de neînțeles lui Kris înainte de experiența lui dublă extraordinară. (Salvestroni 1987)

Când Kris se îmbolnăvește și intră într-o stare de vis cu febră, se prezintă o ultimă secvență a memoriei. Figurile lui Hari și a mamei lui sunt aproape de nedistins, fotografiile

ascunzând fețele acestora, și amândouă poartă aceeași îmbrăcăminte. Soția și mama se îmbină într-o singură figură, o temă recurentă la Tarkovski, care sugerează o dorință oedipală în Kris, actualizată de gestul final al lui Kris către tatăl său în scena finală. (McFadden 2012)

3 Aspecte filosofice

Jonathon Rosenbaum notează că Solaris al lui Tarkovski, spre deosebire de romanul lui Lem, se califică mai mult ca antifizică decât science fiction. (Rosenbaum 1990, 60)

Rosenbaum sugerează că filmul, în timp ce ne neagă voiajul arhetipal prin spațiu, se preocupă de investigarea psihologică a personajului său central Kris Kelvin, în timp ce încearcă să redescopere o umanitate pierdută în vidul tehnologiei și al științei. Tarkovski a notat că "mă interesează mai presus de toate caracterul care este capabil să își sacrifice și modul său de viață - indiferent dacă sacrificiul este făcut în numele valorilor spirituale sau de dragul altcuiva sau al lui mântuirii proprii, sau toate acestea la un loc." (Andrey Tarkovsky 1996, 217)

Filmul *Solaris* (1972) al lui Andrei Tarkovski poate fi abordat și prin prisma filosofiei minții, a întrebărilor esențiale în acest domeniu. Aceste întrebări se referă la personalitate și suferință, care acoperă cel puțin perioada de la Rene Descartes la filosofii moderni, precum Derek Parfit și Hilary Putnam.

Solaris apare ca un vehicul adecvat pentru a explora provocările filosofice. Derek Parfit a imaginat un astfel de scenariu de science fiction sub numele de *Experimentul Thinking Teletransporter*, cerințele filosofice pentru personalitate, care seamănă perfect cu filmul lui Tarkovsky, deoarece implică replicarea individului. (Parfit 1984, 200)

De altfel, filmul Solaris al lui Tarkovsky permite multiple interpretări semantice. Astfel, Manfred Geier (Geier 1992) vede oceanul prin prisma a trei lexeme metasemice dominante: o imagine a sexualității feminine, și o mașină de miracol schizofrenic (derivată din *Anti-Oedip*-ul lui Deleuze-Guattari). Având în vedere originea ontologică extraterestră a oceanului în raport cu ființele umane, "înțelesul" său poate fi determinat doar negativ: constă în a ține în fața ființelor

umane o oglindă a propriei lor limitări antropomorfe și geocentrice. Dacă există vreun scop / înțeles pentru oameni, acesta constă în încercarea de a cuceri Solaris, nu în Solaris însuși.

În același timp, Solari prezintă un exemplu excelent despre modul în care spațiile heterotopice pot exista în termeni cinematografici[3]. Filmul lui Tarkovsky explorează modul în care experiențele câștigate în spațiul heterotopic oferă individului capacitatea de a inversa viziunea panoramică și cum aceste experiențe ne pot arăta în cele din urmă cum putem recupera sau restabili existența noastră ca subiecți individuali. Prin experiențele personajelor din film suntem invitați să observăm multe dintre forțele și discursurile care au contribuit la crearea acestui spațiu, dintr-un punct de vedere exterior. (Duffy 2003)

Conștiința umană se poate referi la lucruri pe care nu le percepe în mod direct. Obiectele imaginate sau concepute pot fi distanțate față de realitatea imediat percepută. Conceptele se referă la lucruri care au fost odată capabile să fie experimentate ca fiind prezente și sunt acum absente; sau la o realitate care există în altă parte și de a cărei existență nu mă îndoiesc, deși nu am experimentat-o niciodată; la o lume inexistentă creată de o imaginație poetică, lumea unui film, de exemplu, ale căror personaje și evenimente fictive le pot trăi în timp ce văd filmul ca și cum ar fi acestea reale; sau, în cele din urmă, la o realitate fantastică. (Geier 1992) În toate aceste cazuri, obiectul conștiinței este o realitate conceptualizată, imaginară, care este reprezentată sau exprimată în limbaj. Desigur, conștiința este intenționată în orice caz; sunt conștient de ceva.

În toate aceste cazuri limba joacă un rol preeminent. Este limbajul care permite conștiinței să rămână concentrată asupra ceva. Textul literar sau fantezist, totuși, se poate referi la o realitate care nu există. Avem de-a face aici cu expresii fictive care posedă aceeași formă lingvistică ca și declarațiile care pot fi adevărate (Roman Ingarden vorbește despre "cvasi- declarații" (Ingarden

[3] Foucault descrie drept "spațiu heterotopic" un decalaj unic în planul discursiv în care individului i se oferă posibilitatea de a observa elementele care sunt active în discursurile care îi modelează viața ca subiect individual.

1997)), dar care nu se referă la obiectele reale. Declarațiile nu ridică problema adevărului, ci doar a corectitudinii sau coerenței semantice.

În Solaris, în limitele experienței heterotopice, se explorează mai multe întrebări teoretice și ontologice printr-o examinare a cerințelor psihologice, emoționale și spirituale asupra indivizilor din acest spațiu. În *Sculptarea în timp* Tarkovski a comentat că "*Solaris* a fost despre oamenii pierduți în cosmos și au fost obligați, indiferent dacă le place sau nu, să dobândească și să stăpânească încă o cunoaștere”. (Andrey Tarkovsky 1996, 198) Berton declară una dintre principalele teme filosofice din film când îi spune lui Kelvin: "Iar tu vrei să distrugi ceea ce suntem incapabili să înțelegem deocamdată? Iartă-mă, dar eu nu pledez pentru cunoaștere cu orice preț. Cunoașterea e justificată doar atunci când e fondată pe moralitate." (Andrei Tarkovsky 1972, 00:29:26,099-00:29:42,115) Tatăl lui Kelvin crede că fiul său este un pericol pentru el și pentru societate, și este de acord cu sugestia lui Berton că viziunea utilitară a fiului său asupra vieții nu are nici moralitate, nici o abordare umanistă esențială.

Oceanul "nu înseamnă nimic ca obiect", pur și simplu există. Oceanul nu se regăsește în nici una din abordările experimentale umane. Niciun experiment nu este repetabil, nicio generalizare determinabilă. Este ceva singular, care contrazice în esență limbajul uman, un "obiect pur" fără un scop inteligibil sau experimental delimitat, provocând un fel de optimism epistemologic. Oceanul este pentru oameni o existenta extraterestră si, prin urmare, incomprehensibilă. Este desemnat ca fiind un ocean, un creier, o mașină protoplasmică, o gelatină, deși toată lumea știe că "ea" nu este nici una dintre acestea. (Geier 1992) Astfel, oceanul Solaris poate fi interpretat ca plasmă (structură fizică organizată, cu propriul său metabolism și mecanism, capabilă de activitate orientată spre scopuri, generând noi forme eruptive, (Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary 1907, 10:356) cu variante precum oceanul - valuri care se mișcă ritmic, fumul și ceața se ridică de pe suprafața sa, cu adâncimi și insule -, o formațiune prebiotică organică - o structură biologică primitivă, gelatinoasă, o singură celulă monstruoasă,

supraaglomerată -, și creier - protoplasmic, cantități uriașe de informații, o sursă de impulsuri electrice, sub forma unui monobloc gigantic, incomprehensibil, eventual înzestrată cu conștiință), ca simbol al sexualității feminine (necunoscutul este transpus în experiență parțial similară; experiența lui Berton cu copilul nu este nimic altceva decât apariția nașterii, chiar dacă pare a fi o creație plasmatică fără sens, iar apariția mimoizilor se poate interpreta ca o naștere), sau ca un mecanism schizofrenic (o mașină a dorințelor, o sinteză a inconștientului schizofrenic, ne-oedipalizat - Hari, produsul oceanului, devine obiectul analizei, al examinărilor experimentale și al reflecțiilor (Deleuze and Guattari 2004, 10–11)

Tarkovsky schimbă subiectul principal al romanului reducând focalizarea pe Solaris și concentrându-se pe evoluția lui Hari. O întrebare cheie din punct de vedere filosofic este, poate fi considerată Hari umană? Hari poate fi analizată în contextul dualismului cartezian. Opiniei reducționiste a lui Descartes cu privire la suferința animalelor și mașina-animal i se opune experiența evolutivă a lui Hari în Solaris. Poate fi considerată Hari doar o structură amorfă extraterestră, sau ar trebui să se țină cont de comportamentul ei? Dezvoltarea emoțională și suferința ei, călătoria ei epistemologică spre cunoașterea de sine și în special relația ei intensă cu Kelvin face din film o operă de artă autonomă și profund filosofică. ”Abordarea majoră pe care Tarkovsky o întreprinde în filmul său constă într-o schimbare principală a intenției generale a narațiunii, determinată de convingerea fermă că dragostea și emoția umană au un înțeles primar în univers.” (Deltcheva and Vlasov 1997, 533)

Stația spațială servește drept spațiu heterotopic din care Tarkovsky poate proiecta explorarea incisivă a vieții, a morții și a umanității în acest cadru îndepărtat. Stația va deveni elementul facilitator pe care narațiunea devine dependentă. În plus, stația formează un pământ ontologic al nimănui în care elementele, în cadrul narațiunii și dincolo de acestea, intră în opera în ansamblu și oferă audienței posibilitatea de a vedea o varietate de discursuri foarte diferite.

John Locke și-a imaginat ce s-ar întâmpla dacă mintea unui prinț ar fi transportată într-un corp de cizmar înlocuind mintea cizmarului. Deși în exterior ar părea cizmar, sentimentul din "interior" ar fi princiar,” Căci sufletul unui prinț, purtând cu el conștiința vieții trecute a prințului, intră și informează corpul unui cizmar; de îndată ce a părăsit sufletul său, fiecare vede că va fi aceeași persoană cu prințul, răspunzător numai pentru acțiunile prințului. (Locke and Winkler 1996, 142) Pentru Locke, cizmarul ar fi prințul numai cu condiția ca toate experiențele trecutului, adică memoria sa autobiografică, să fie păstrate în timpul transferului minții. Astfel, Locke vede memoria autobiografică ca cel mai important aspect al personalității, care este foarte relevant pentru evaluarea statutului lui Hari în Solaris. La început, Hari nu pare să posede o memorie autobiografică ("Știi, am senzația că am uitat ceva.”), deci nu reușește testul de personalitate al

lui Locke. Kelvin ajunge la concluzia că nu poate fi o persoană umană și o elimină. Acțiunea sa este reprezentativă pentru o cultură a represiunii personale, și conforme avertismentului lui Berton de la începutul filmului, că Kelvin este arătat mai mult decât dispus să distrugă ceea ce nu înțelege.

Dar Kelvin are șansa de a reevalua pe Hari la a doua iterare a acesteia. Noua Hari începe să acumuleze memoria autobiografică impusă de Locke, fuzionând într-un fel cu Kelvin deoarece este o emanație a minții sale. Această paradigmă de "externalizare a memoriei" poate fi dezvoltată pe baza încercării lui Derek Parfit de a extinde conceptul de personificare Lockean:

”Există mai multe modalități de a extinde criteriul memoriei de experiență pentru a acoperi astfel de cazuri. Voi face apel la conceptul de lanț de experiențe-amintiri care se suprapun. Să spunem că, între X de astăzi și Y de acum douăzeci de ani, există conexiuni de memorie directă dacă X își poate aminti acum că are câteva din experiențele pe care Y le-a avut acum douăzeci de ani. În viziunea lui Locke, numai aceasta face ca X și Y să fie una și aceeași persoană. Dar chiar dacă nu există astfel de conexiuni directe de memorie, poate exista continuitate de memorie între X de acum și Y de acum douăzeci de ani, dacă între X și Y în acel moment a existat un lanț suprapus de amintiri directe.... Pe versiunea revizuită a ideii lui Locke, o persoană prezentă X este aceeași cu o persoană din trecut Y, dacă între ele există o continuitate a memoriei.” (Parfit 1984, 205)

În Solaris avem un astfel de lanț de memorie care se suprapune în cazul lui Hari, pentru că își amintește de Kelvin. Hari reușește chiar să își amintească de un conflict cu mama lui

Kelvin, un fragment preluat din memoria lui Kelvin: "Îmi amintesc cum beam ceai și apoi m-a aruncat afară. M-am trezit și am plecat. Și apoi ce s-a întâmplat?" Ultima întrebare indică faptul că memoria autobiografică împrumutată este încă incompletă, dar ea există.

Într-un studiu realizat de Nina Strohminger şi Shaun Nichols, aceştia au ajuns la concluzia că modificarea bazei morale a unei persoane - mai degrabă pierderea memoriei - este cea mai importantă trăsătură a pierderii identității. (Strohminger and Nichols 2014, 161) Autorii numesc această "ipoteză auto-morală" și o propun ca un model al modului în care oamenii percep nucleul autonomiei în ceilalți. În cazul lui Hari, putem argumenta că "baza sa morală", identică cu cea a fostei soții a lui Kelvin, este foarte clar definită.

Parfit sintetizează identitatea personală ca un fenomen complex: ”identitatea personală în timp constă în [...] tipuri de continuitate psihologică, de memorie, caracter, intenție și altele asemenea." (Parfit 1984, 227) Astfel, Kelvin descoperă că Hari nu este o replică goală, ci o persoană cu calități morale și emoționale ca orice ființă umană.

În timp, replica lui Hari devine o persoană cu totul nouă: "Nu sunt Hari. Hari este moartă.” Dar continuitatea psihologică a noii Hari îl captivează și îl convinge pe Kelvin de personalitatea ei. Când încearcă să se sinucidă cu oxigen lichid și apoi revine la viață cu dureri oribile, Kelvin declară: ”Ai fost asemănătoare cu Hari. Dar acum tu - și nu ea - ești adevărata Hari." Episodul sinuciderii cu oxigen ilustrează rolul capital al suferinței în procesul de stabilire a personalității lui Hari.

Pentru Sartorius însă, structura nebiologică, non-umană a lui Hari o descalifică. El își exprimă punctul de vedere că este liber să experimenteze pe "invitații" stației în căutarea cunoştinţelor. justificarea acestor acțiuni provine din convingerea că el nu experimentează pe oameni adevărați sau pe animale, însă apariția figurii copilului care încearcă să scape din laborator evocă afirmația lui Berton cu privire la valoarea sau moralitatea în căutarea cunoașterii. Avertizarea lui Kelvin, "ar fi bine să plecați, sunteți prea impresionați" sugerează că astfel de

considerente nu sunt respectate în această stație. Tarkovski a remarcat că "Căutarea neîncetată a omului pentru cunoaștere, oferită lui în mod gratuit, este o sursă de mare tensiune, pentru că aduce cu sine o anxietate constantă, o greutate, o durere și o dezamăgire." (Andrey Tarkovsky 1996, 198) Snaut adaugă că sistemele de neutrini din care este compus corpul acesteia sunt instabile, afirmație cu o semnificație simbolică, echivalentă cu negarea personalității lui Hari.

Stabilitatea caracterului este importantă pentru identitatea personală. Fără stabilitate, cei doi colegi ai lui Kelvin sugerează că Hari poate fi distrusă ca un obiect.

Corectitudinea intuiției lui Kelvin este demonstrată și de faimosul test al raței[4] de raționament inductiv: "Dacă arată ca o rață, înoată ca o rață și măcăie ca o rață atunci probabil că este o rață." Spre deosebire de piticul lui Sartorius care nu reușește să treacă testul de rață al umanității. Ca și în cazul lui Snaut.

Reducționismul face parte dintr-o mișcare în filosofia minții care contravine dualismului cartezian. René Descartes susține că ființele umane posedă un suflet (sau mintea în termeni moderni) destul de separat și calitativ diferit de corp:

> ”Din însăși faptul că concepem în mod viu și clar natura corpului și a sufletului ca fiind diferite, știm că în realitate ele sunt diferite și, în consecință, sufletul poate gândi fără corp.” (Descartes 1984, 99)

Spre deosebire de dualismului cartezian care susține că ființele umane posedă un suflet (sau minte) separat și calitativ diferit de corp, reducționismul se bazează pe ipoteza că sufletul/mintea poate fi redusă la trup, respectiv creierul produce mintea, și deci sufletul nu poate "gândi fără corp". Funcționaliștii - printre care și Hilary Putnam - încearcă să salveze elementele dualismului cartezian în contextul materialismului modern, (Putnam 1975, 436), încercând să mențină baza materialistă a reducționismului, fără a accepta pretenția acestuia din urmă de a avea

[4] Testul raței implică faptul că o persoană poate identifica un subiect necunoscut prin observarea caracteristicilor obișnuite ale subiectului. Este uneori folosit pentru a contracara argumentele brutale sau chiar valide, că ceva nu este ceea ce pare a fi.

o corespondență între fizic și mental, contestând prin problema durerii ideea că stările mentale pot fi reduse la stările creierului

Din acest punct de vedere, Sartorius este un reducționist, luând în considerare doar structura neutrinică a lui Hari. Poziția lui Putnam însă, cunoscută sub denumirea de realizabilitate multiplă - ideea că indiferent de modul în care durerea este realizată, indiferent de structurile sau procesele fizice în care persoana suferă, experiența durerii arată existența unei constituții mentale. (Putnam 1975, 436) Practic, în confruntarea dintre Kelvin și Sartorius în legătură cu durerea lui Hari, avem o dezbatere dramatică dintre reducționism și funcționalism cu fundamente etice.

Descartes a considerat animalele lipsite de suflete și, prin urmare, de capacitatea de a experimenta cu adevărat durerea sau suferința. El le-a văzut ca niște automate și chiar a făcut vivisecții - de tipul pe care Sartorius îl sugerează lui Kelvin să o interpreteze pe Hari :

> ”Nu explic sentimentul de durere fără referire la suflet. Din punctul meu de vedere, durerea există doar în înțelegere. Ceea ce vă explic sunt toate mișcările externe care însoțesc acest sentiment în noi; la animale, aceste mișcări se produc, și nu durerea în sens strict." (Descartes 1984, 148)

Descartes a fost un dualist numai în ceea ce privește oamenii. Pentru animale, a fost un reducționist deplin.

În scena bibliotecii, după ce a asistat la tensiunea și ostilitatea dintre cei trei bărbați din bibliotecă, și a auzit pe Sartorius acuzându-l pe Kelvin de neglijarea științei în favoarea ei, Hari oferă ceea ce poate discursul central al filmului:

> ”Hari: Eu cred că Kris Kelvin este mai profund decât voi amândoi la un loc. În aceste condiții inumane, el e singurul care se poartă omenește, în timp ce voi îi considerați pe vizitatorii voștri... se pare că așa îi numiți... ca pe niște inamici exteriori... niște piedici. Dar musafirii voștri sunt o parte din voi. Sunt conștiința voastră. Kris mă iubește... Poate că nu eu sunt aceea pe care o iubește, poate că pentru el e doar o formă de autoapărare. El își dorește ca eu să trăiesc... Dar nu asta-i problema. Nu contează de ce iubește un om. Pentru fiecare e altfel. Dar nu pe Kris, ci pe voi... Pe voi amândoi vă urăsc!

Sartorius: Te-as întreba...

Hari: Nu mă întrerupe! La urma urmei, sunt femeie!

Sartorius: Nu ești femeie! Nu ești nici măcar o ființă umană. Încearcă să înțelegi asta, dacă ești capabilă să înțelegi ceva! Hari nu există! A murit! Iar tu... Tu ești doar o reproducere. O reproducere mecanică! O copie. O matriță!

Hari [își mișcă mâna peste fața ei inundată de lacrimi, respirând cu putere]: Da... Așa o fi. Dar eu... eu... devin o ființă umană! Simt la fel de profund ca fiecare dintre voi. Credeți-mă... Deja nu mai pot trăi fără Kris. Eu... îl iubesc. Sunt o ființă umană! Voi... voi sunteți foarte cruzi.” (Andrei Tarkovsky 1972, 2:02:02,489-02:04:35,893)

Hari trece testul raței în bibliotecă, convingând spectatorii. Aici, Sartorius pare mai degrabă o mașină carteziană. Snaut oscilează între respingerea științifică și acceptarea emoțională a lui Hari, demonstrând dilema inerentă condiției umane, între emoția pură și teoriile pe care le construim.

Monologul lui Snaut este punctul culminant al scenei finale a bibliotecii:

”Noi n-avem niciun interes să cucerim vreun cosmos. Noi vrem doar să extindem granițele Pământului până la marginile cosmosului. Nu avem nevoie de alte lumi. Noi avem nevoie de o oglindă. Doar de o oglindă în care să ne vedem propriul interior. Ne luptăm să stabilim un contact, dar n-o să-l găsim niciodată. Suntem în situația ingrată de oameni care luptăm pentru un tel de care ne temem, si de care nici măcar nu avem nevoie. Omul are nevoie de oameni!” (Andrei Tarkovsky 1972, 01:59:22,329-02:00:00,701)

Noțiunea de oglindă este elementul semnificativ în utilizarea lui Tarkovski a modelului heterotopic.

Ca parte a stației, biblioteca nu numai că îi permite lui Tarkovski să prezinte audienței un cadru care evită exotica, dar afirmă, de asemenea, utilizarea modelului heterotopic în film.

Biblioteca reprezintă alternativa la discursul raționamentului științific reductiv care guvernează restul discursului. (Duffy 2003) Ca un sit care deschide tărâmul discursiv al imaginației și al modelelor alternative ale "realității", biblioteca este în același timp punctul focal al concursului între reprezentările "adevărului". Așa cum a subliniat mai mulți critici, scena bibliotecii din film este în mare parte creația lui Tarkovsky. (Vida and Graham 1994)

Lefanu afirmă că "Tarkovski, desigur, intenționează să ne arate oglinda - ca interdependența pământului și a spațiului - în ultimă instanță, una și aceeași locație, filtrată prin imaginația umană." (Fanu 1987, 61) Posibilitatea de a exista în spațiul heterotopic ne oferă capacitatea de a privi înapoi de la distanță, adevărata inversiune a vederii panoptice. Green spune

că oceanul planetar este cel care ne oferă dispozitivul care ne va permite să privim direct la propriile noastre credințe în umanitate. Mandatul dispozitivului heterotopic este acela de a furniza această sticlă "sau" oglinda ", care ne permite să vedem ceea ce este adesea ascuns de ochii noștri prin incapacitatea noastră de a recunoaște evidentul. (Duffy 2003)

Concluzii

Vorbind direct viziunii omenirii pe care ne-o oferă Tarkovsky în Solaris, Gilles Deleuze pune întrebarea

> "trebuie sa credem că planeta Solaris dă un răspuns și că va reconcilia oceanul și gândurile, mediul înconjurător și vom vedea imediat ce desemnează fața transparentă a cristalului (femeia redescoperită) și forma cristalizabilă a universului (locuința redescoperită)? "(Deleuze 1985, 75)

Problema e că umanitatea și-a pierdut legătura cu ea însăși, cu propria sa spiritualitate și cu multe elemente care o leagă. Concluzia sa este că Solaris, deși ne expune multe dintre aceste elemente, este în cele din urmă incapabil să reconcilieze redescoperirea umanității individuale a lui Kris Kelvin în film, sugerând că Solaris nu răspunde la acest optimism. Solaris este un film care începe ca o căutare a răspunsurilor și ajunge să ofere aceste răspunsuri împreună cu o serie de întrebări cu totul diferite.

Filmul sugerează că ficțiunea este la fel de puternică ca și "realitatea" și că imaginația este singura temelie pe care se bazează "realitatea". Viața încearcă să se conecteze la altă viață. Tentativele omului de a clasifica și de a păstra această formă de interacțiune vor fi întotdeauna condamnate la eșec și vor reflecta o greșeală majoră în lumea panoptică în care trăim.

Heterotopia este un spațiu în care astfel de categorii, clasificări și restricții nu se aplică. În astfel de spații putem identifica faptul că existența este cel mai bine înțeleasă ca un câmp de imaginație nesubstanțiat, unde posibilitățile sunt nesfârșite, iar limitele restrictive sunt reduse ineficiente. (Duffy 2003)

Prin exploatările sale în spațiul heterotopic, Kelvin a avut șansa de a reveni asupra unora dintre greșelile din trecut ale vieții sale și, în acest fel, își re-descoperă propria umanitate și își

confirmă locul ca un subiect individual liber să-și facă propriile alegeri. Cu siguranță această experiență trebuie privită cu cel puțin un optimism.

Faptul că Hari trece prin testul de rață al umanității în ochii lui Kelvin este reflectat de reacția inevitabilă a spectatorului la actrița Natalia Bondarchuk - o femeie adevărată, capabilă să afișeze convingător suferința, dragostea, înțelegerea și comportamentul nobil. Nici o cantitate de bâlbâială științifică nu ne-ar putea convinge că Bondarchuk este doar o grămadă de "neutrini instabili" sau de "specimen". (Tumanov 2016) Creierele noastre nu ne vor lăsa. Pentru a reduce umanitatea lui Hari, sunt necesare teorii - fundamentele științifice și filosofice ale poziției lui Sartorius. Numai astfel de teorii pot suprima răspunsul emoțional natural la umanitate. O astfel de teorie este reducționismul.

Tentația de a renunța la orice spontaneitate în lumina puterii conceptuale a filosofiei și dovezile copleșitoare ale științei cântăresc foarte mult asupra socialității umane. Deși funcționalismul și reducționismul, în mod strict vorbind, sunt teorii din filosofia minții, funcționalismul pare a fi intuitiv - o trăsătură construită sau implicită a minții umane. Am evoluat mecanismele mentale pentru viața socială - compasiunea, reciprocitatea, capacitatea de a simți vinovăția, de a lega emoțiile etc. Nu putem să nu luăm în considerare comportamentul nostru emoțional. Cu toate acestea, aceste adaptări pot fi respinse sau suprimate prin anumite forme de raționament. Negarea demagogică a omenirii și a genocidelor care au apărut din nou și din nou în istoria noastră ne conduc înapoi la caracatița lui Putnam[5]. Și aici pot ajuta contra-teoriile. Implicațiile raționamentului funcționalist. (Tumanov 2016)

[5] ”teoreticianul identității trebuie să specifice o stare fizico-chimică astfel încât orice organism (nu doar un mamifer) să simtă durerea dacă și numai dacă (a) posedă un creier cu o structură fizico-chimică adecvată; și (b) creierul său este în acea stare fizico-chimică. Aceasta înseamnă că starea fizico-chimică în cauză trebuie să fie o stare posibilă a unui creier de mamifer, a unui creier reptilian, a unui creier de moluscă (caracatițele sunt moluște și, cu siguranță, simt durerea), etc. În același timp, ea nu trebuie să fie o stare posibilă (din punct de vedere fizic) pentru creierul oricărei creaturi fizic posibile care nu poate simți durerea.” (Putnam 1967, 77)

Imaginea finală sintetică și polisemă, cu insula, casa tatălui lui Kelvin, și îmbrățișarea celor doi, este interpretată în moduri foarte diverse, și de multe ori contradictorii, ca "o supunere față de autoritate și instituțiile sociale tradiționale", "arhetipul puterii, figura tatălui", "o entitate dură înfășurată în logica sa conservatorism ", sau un sens ”oscilând între necesitatea de a se încredința unor entități superioare capabile să facă miracole și deschiderea unei noi viziuni a lumii, o viziune care descoperă bogăția unei realități pline de posibilități”, prin care Kelvin ”se proiectează spre un viitor dinamic în care nu există realități statice și absolute”. (Salvestroni 1987) În altă interpretare, Kris își dă seama că poate găsi consolare în a se înțelege cu persoanele din amintirile sale, în loc să le reprime și să le țină la distanță, la fel ca și Hari la început. O altă interpretare a concluziei ar putea fi că suprafața planetei reaprinde dorințele lui Kris fără prezența sa fizică, și că Kris pe care îl vedem este pur și simplu o altă manifestare solariană. În ambele scenarii, îndeplinirea vizuală a dorinței lui Kris este importantă. Ambele ar fi constituite din aceleași amintiri și psihicuri. (McFadden 2012)

Furtuna filosofică dezlănțuită de încercările de a se lupta cu dualismul cartezian trebuie, în cele din urmă, să se întoarcă în corp - indiferent cât de mult Descartes a redus forma noastră muritoare. Oricare ar fi structura ei de bază și în ciuda faptului că este o emanație a memoriei lui Kelvin, Hari este întruchipată - pentru Kelvin și pentru audiența filmului. Această întruchipare cinematică (și testul asociat rață) ne conduc dincolo de dezbaterea dintre funcționalism și reducționism sau problema personală a lui Locke. Iar corpul ei îl sacrifică pe Hari pentru Kelvin pe măsură ce ea se supune în mod voit unei anihilare de la Snaut și Sartorius. (Tumanov 2016) Același act asemănător cu Hristos, în mod paradoxal, îl sigilează pe Hari ca pe un om neechivoc de om și rezolvă problema personalității sale. Răspunsul final al lui Tarkovski la întrebarea centrală a filmului este înălțător tragic.

Bibliografie

Artemyev, Eduard. 1991. "Eduard Artemyev Talks to Maya Turovskaya]." 1991. https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Stalker/artemyev.html.

Bellis, Aina. 2008. "English Programme Booklet for The Sacrifice." 2008. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT_For_Dummies.html.

Bielawski, Trond Trondsen and Jan. 2018. "Nostalghia.Com - An Andrei Tarkovsky Information Site." 2018. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/.

Brantes, Charles de. 2008. "La Foi Est La Seule Chose Qui Puisse Sauver l'homme." 2008. https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT_On.html.

Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary. 1907. "ЭСБЕ/Дубасовы — Викитека." 1907. https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%94%D1%83%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%8B.

Deleuze, Gilles. 1985. "L'Image-Temps. Cinéma 2." 1985. http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-L%E2%80%99Image_temps._Cin%C3%A9ma_2-2018-1-1-0-1.html.

Deleuze, Gilles, and FeÌl?ix Guattari. 2004. *Anti-Oedipus*. A&C Black.

Deltcheva, Roumiana, and Eduard Vlasov. 1997. "Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem's Solaris in Tarkovsky's Film." *The Russian Review* 56 (4): 532–49. https://doi.org/10.2307/131564.

Descartes, René. 1984. *The Philosophical Writings of Descartes: Volume 3, The Correspondence*. Cambridge University Press.

Dillon, Steven. 2006. *The Solaris Effect: Art and Artifice in Contemporary American Film*. University of Texas Press. https://muse.jhu.edu/book/211.

Duffy, Richard Nathan. 2003. *Sculpted in Time: Heterotopic Space in Andrei Tarkovsky's Solaris*. UMI.

Empire.com. 2017. "The 100 Best Films Of World Cinema." Empire. 2017. https://www.empireonline.com/movies/features/100-greatest-world-cinema-films/.

Fanu, Mark Le. 1987. *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. BFI.

Foucault, Michel. 1971. "The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences." 1971. https://www.amazon.com/Order-Things-Archaeology-Human-Sciences/dp/0679753354.

Geier, Manfred. 1992. "Manfred Geier- Stanislaw Lem's Fantastic Ocean: Toward a Semantic Interpretation of Solaris." 1992. https://www.depauw.edu/sfs/backissues/57/geier57art.htm.

Griffin, David Ray. 1998. "Pantemporalism and Panexperientialism." In *The Textures of Time*, edited by P. Harris. University of Michigan Press.

Helford, Elyce Rae. 1992. "Elyce Rae Helford- 'We Are Only Seeking Man': Gender, Psychoanalysis, and Stanislaw Lem's Solaris." 1992. https://www.depauw.edu/sfs/backissues/57/helford57art.htm.

Holzkamp, Klaus. 1989. *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*. Königstein/Ts: Athenaeum Vlg., Bodenheim.

Ian, Christie, W. John Hill, and Pamela Church Gibson. 1998. *The Oxford Guide to Film Studies - Formalism and Neo-Formalism*. Vol. Formalism and Neo-Formalism. Oxford ; New York : Oxford University Press. https://trove.nla.gov.au/version/39966020.

Ingarden, Roman. 1997. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. M. Niemeyer.

Jerzy, Illg, and Leonard Neuger. 1985. "'Tm Interested in the Problem of Inner Freedom..." Interview w/Andrei Tarkovsky." 1985. https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html.

———. 1987. “The Illg/Neuger Tarkovsky Interview (1985)].” 1987. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html#On_Solaris.
Lem, Stanislaw. 2006. “The Solaris Station.” Stanislaw Lem The Official Site. 2006. http://english.lem.pl/index.php/arround-lem/adaptations/soderbergh/147-the-solaris-station.
———. 2012. *Solaris*. Premier Digital Publishing.
Locke, John, and Kenneth Winkler. 1996. *An Essay Concerning Human Understanding*. Hackett Publishing Company.
Martin, Sean. 2011. *Andrei Tarkovsky*. Oldcastle Books.
McFadden, Daniel. 2012. “Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky.” *Verges: Germanic & Slavic Studies in Review* 1 (1). https://journals.uvic.ca/index.php/verges/article/view/10846.
Menard, David George. 2003. “A Deleuzian Analysis of Tarkovsky’s Theory of Time-Pressure.” 2003. http://offscreen.com/view/tarkovsky1.
Parfit, Derek. 1984. *Reasons and Persons*. OUP Oxford.
Putnam, Hilary. 1967. “The Nature of Mental States.” In *Art, Mind, and Religion*, edited by W. H. Capitan and D. D. Merrill, 1–223. Pittsburgh University Press.
———. 1975. *Mind, Language, and Reality*. Cambridge University Press.
Rosenbaum, Jonathan. 1990. “Inner Space [SOLARIS].” 1990. https://www.jonathanrosenbaum.net/2017/07/inner-space/.
Salvestroni, Simonetta. 1987. “The Science-Fiction Films of Andrei Tarkovsky (Les Films de Science-Fiction d’AndreiTarkovsky).” *Science Fiction Studies* 14 (3).
Sfetcu, Nicolae. 2018. “Buclele Cauzale În Călătoria În Timp.” ResearchGate. 2018. https://www.researchgate.net/publication/324601633_Buclele_cauzale_in_calatoria_in_timp.
Strohminger, Nina, and Shaun Nichols. 2014. “The Essential Moral Self.” *Cognition* 131 (1): 159–171.
Tarkovsky, Andrei. 1972. *Solaris*. Drama, Mystery, Sci-Fi. http://www.imdb.com/title/tt0069293/.
Tarkovsky, Andrey. 1996. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. University of Texas Press.
Totaro, Donato. 1992. “Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky.” *Revue Canadienne d’Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 2 (1): 21–30. http://www.jstor.org/stable/24402079.
Tumanov, Vladimir. 2016. “Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky’s Solaris.” *Film-Philosophy* 20 (2–3): 357–75. https://doi.org/10.3366/film.2016.0020.
Turovskaia, Maya. 1989. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Faber & Faber.

Vida, Johnson, and Petrie Graham. 1994. “The Films of Andrei Tarkovsky.” Indiana University Press. 1994. http://www.iupress.indiana.edu/isbn/9780253208873.
Weissert, Thomas P. 1992. “Stanislaw Lem and a Topology of Mind (Stanislaw Lem et Une Topologie de l’esprit).” *Science Fiction Studies* 19 (2): 161–66. http://www.jstor.org/stable/4240148.
Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. 4 edition. Cambridge, Mass: Wiley-Blackwell.